JÓZEF KALLENBACH

WIADOMOŚĆ O AUTOGRAFIE „BALLADYNY“

W tomie IV *Dzieł Wszystkich* J. Słowackiego (Lwów 1924) na str. 15 czytamy: „Poeta, układając testament, dał wskazówkę przyszłemu wydawcy, że *Balladynę* poprawić należy według manuskryptu. Niestety — autograf zaginął“...

Na szczęście — nie zaginął! Wystawa pamiątek po J. Słowackim, urządzona w Muzeum Narodowem w Krakowie w końcu czerwca b. r., wydobyła na jaw, między innemi, niespodziankę: autograf *Balladyny!*

W oszklonej gablotce na wspomnianej wystawie można było odczytać:

BALLADINA
TRAGEDYA
W 5 AKTACH

A u dołu ręką dobrze w Krakowie znaną:

Rękopism własnoręczny Słowackiego, darowany przez Niego przyjacielowi jego panu Józefowi Reitzenheimowi, a przez tego mnie w Paryżu, w kwietniu 1874

St Tarnowski

Wzruszenie moje było niemałe, a zaciekawienie jeszcze większe od wzruszenia.

Z powodu złego stanu zdrowia nie mogłem zaraz, wśród upałów letnich i znużenia po pracy całorocznej, oddać się badaniom tekstu autografu Balladyny.

Dzięki wielkiej uprzejmości Pani Stanisławowej hr. Tarnowskiej, która tak dla całego narodu cenne autografy *Pana Tadeusza* i *Balladyny* powierzyła Polskiej Akademji Umiejętności w depozyt, mogłem własnoręczny, kompletny rękopis *Balladyny* przestudjować do woli.

Autograf *Balladyny* napisany był w sporym zeszycie oprawionym, na kartach 84 (osiemdziesięciu czterech) w rozmiarach cm 24·2×18.1 papieru mocnego, który miał u góry znaki wodne,

ale te zostały w oprawie odcięte tak, że tylko szczątki ich są widoczne. Na okładce oprawy, z przodu wewnątrz u góry, naklejona etykietka sklepu z nagłówkiem:

BRIQUET
M^{d} *PAPETIER*
AU BAS DE LA CITÉ
GENÈVE

Na stronie odwrotnej u góry kompatury zeszytu mamy napisane razem dwie litery *JN* (trudno wiedzieć, czy to *JU* czy *JN*).

Tekst *Balladyny* wpisany starannie, wprost kaligraficznie i symetrycznie. Na jedną stronicę tekstu przypada wierszy pisma rozmaicie: od 31 do 38, najczęściej 35. Już samo pismo staranne dowodzi, że mamy do czynienia z odpisem dokładnym, obmyślanym do joty i nie potrzebującym zmian.

Stronica za stronicą tekstu przepisywane są regularnie bez najmniejszych poprawek; o ile się trafi jaka pomyłka, wyskrobana jest elegancko scyzorykiem.

More antiquo wyraz początkowy następującej stronicy podawany jest u dołu samego poprzedzającej strony. Krótko mówiąc, pismo Słowackiego jest tu *con amore* wycackane, nieraz wypieszczone. Jak takie pismo przystaje do długich dni i tygodni samotnika z pensjonatu genewskiego pani Pattey!

Rękopis *Balladyny* nie ma paginacji, więc nie będę tekstu jego tu przytaczał według stron autografu.

*

Stosunek autografu do pierwodruku (1839) uwidoczni się przez zestawienie odmian. Nie podamy tu wszystkich różnic, tylko najważniejsze.

Osoby są teżsame: rycerz Kirkora zwie się w autografie Kralon. W spisie osób autograf nie podaje Kanclerza, Wawela, Pazia, Posła, Oskarżyciela i Lekarza.

Odmiany:

Autograf:	*Wydanie zbiorowe t. IV*
I zowąd	Akt I sc. 1, str. 23, w. 9: Więc teraz...
posieje	str. 51: I, III, w. 653: pokocha
Kocham... (rzucając się na łono matki)	„ 54 w. 709: Kocham...
Grabini	„ 57 „ 778: Hrabini
idzie	„ 59 „ 808: chce iść

Autograf:	*Wydanie:*
kwiatach	str. 59 w. 810: kwiatkach
Coś-my	„ 61 „ 22: Cośmy
obłudę (kładzie się)	„ 62 „ 28: obłudę...
śpiwa	„ 67 „ 120: śpiewa
siadają	„ 71 po w. 196: siadając
Balladina	„ „ w. 204: Balladyna
(wstaje	(wstając
żebyś	„ „ „ 207: gdybyś
gałąź z tego	„ 77 „ 323: gałąź tego
źrennicy	„ 77 „ 328: źrenicy
Nie myśleć nigdy... nigdy	„ 86 „ 504: Nie pomyślała nigdy
Złoto karety złotem, słońce jest mosiędzem	„ 89 „ 535: Przy tej karecie słońce zdaje się mosiędzem
włosem, lub wlany	„ 118 „ 475: włosem, i wlany
wdziej	„ 121 „ 558: wdziać
(gałęź)	„ 123 „ 591: korę
rodzime	„ 125 „ 637: rodzinne
Graf Pan	„ 128 „ 718: Pan Graf
podskoczył	„ 132 „ 785: poskoczył
za nią służalce	„ 141 po w. 104 (wyprowadzona przez służbę
gneznenskie	„ 141 w. 120 gnieznieńskie
Że będę jak centaury nowe pół człowieka a pół stolca Król	„ 144 „ 180 Że nieoderwą ludzie od tronu człowieka
tak się	„ 144 „ 185: się tak
wypsnie	„ „ „ 195: wymknie
potem zmięszane głosy poczynają śpiewać	„ 145 po w. 200 w inscenizacji a zamięszane głosy w powietrzu
kropla	„ 146 w. 224: krople
Kostryn do nieruchomej Balladiny	„ 147 po w. 233: Kostryn (do Balladyny)
Podściwy! podściwy!	„ 148 w. 246: Poczciwy! poczciwy!
Gnezna	„ 151 „ 315: Gniezna
Podściwych	„ 155 „ 412: Podczciwych
occucić (= odcucić)	„ „ „ 418: ocucić
O, roże, ach,	„ 164 „ 26: Roże moje
gneznenskiemi	„ 165 „ 68: gnieźnieńskiemi
Gnezna	„ 166 u góry: Gniezna
orła	„ „ „ „ orlemi
czakanem	„ 171 w. 184: czekanem
Kostryn także je	„ 175 po w. 255: Kostryn je
Gneźnie	„ „ „ „ 264: w inscenizacji: Gnieźnie
PAŹ. — DWÓR. SĘDZIOWIE	PAŹ. DWÓR.

Autograf:	*Wydanie:*
rozwiał się	str. 177 w. 302: rozlał się
strażnik wieży	„ „ po w. 309: strażnik z wieży
czarnej chmury	„ 178 w. 317: ma z purpury
[nie ma inscenizacji]	„ „ w. 325 (słychać jęk z wieży)

Nie wyczerpałem tu wszystkich drobnych odmianek, np. *ó* zamiast *o,* Ballad*i*ny prawie stale zamiast w druku Balladyny, *y* zam. druk. *é, lapsus calami* itp.

Powyższy wykaz odmian pierwodruku świadczy wymownie, że Słowacki drukował w Paryżu 1839 roku tekst prawie niezmienjony autografu genewskiego z r. 1834.

List dedykacyjny do Krasińskiego (*Kochany Poeto Ruin*) napisany został w Paryżu i to d. 9 lipca 1839 r., jak świadczy autograf dedykacji, przechowany w Bibl. Ossolińskich Nr 4726. Ten list dedykacyjny paryski wykazać może naocznie różnicę papieru i pisma po latach pięciu!

Autograf *Balladyny* usuwa wszelkie dawniejsze domysły badaczów (= *uczonków*) o rzekomych zmianach pierwotnej koncepcji *Balladyny.* Tekst genewski z r. 1834 świadczy niezbicie o tem, że poeta z niedochowanego (prawdopodobnie zniszczonego potem) bruljonu przepisywał utwór jak najstaranniej, bez zmian, a drobne pomyłki pióra usuwał potem starannie scyzorykiem.

Sugestja pisma własnoręcznego Poety jest dziś jeszcze tak wielka, że niektóre zdania czyta się jakby po raz pierwszy w życiu i doczytać w nich można więcej niż w druku.

Wyznaję, że zdanie Krasińskiego o *Balladynie*: „Szekspir ją w głowie Słowackiego porodził“ nigdy tak wyraźnie do mnie nie przemówiło, jak z tego miejsca autografu Balladyny: „nic niech nic zabije, a twój grobowiec zamknie nic“.

TADEUSZ SZYDŁOWSKI

TWÓRCZOŚĆ WYSPIAŃSKIEGO W DZIEDZINIE SZTUKI MONUMENTALNEJ

Wielkość straty, jaką przed laty dwudziestu ponieśliśmy przez zgon przedwczesny Stanisława Wyspiańskiego, zaczynamy coraz głębiej rozumieć i odczuwać coraz boleśniej. Brak nam dziś twórcy o tak wysokiej i wielostronnej skali talentu, a z każdym dniem mnożą się różnorodne zadania w tych dziedzinach sztuki, które były polem jego dążeń. Tyle jest do odrobienia za dziesiątki lat, które przeszły w ciasnocie udręki o utrzymanie bytu, bez możności śmielszego i swobodniejszego kulturalno-artystycznego rozwoju. Trzeba Polsce szaty monumentalnej, odpowiadającej państwowemu znaczeniu i godności cywilizowanego narodu. Trzeba wydźwignąć z brudu i nędzy miasta, wznieść w nich szeregi gmachów dostojnych, ku chwale wyższych potrzeb społecznego życia. Domaga się posągowego wyrazu chwila obecna, utrwalenia wielkich swych przeżyć i ideałów, upamiętnienia swych walk i czynów. W okresie chaosu i poczynania się nowego jutra chciałoby się widzieć w zwierciedle sztuki odbicie ducha narodu, poruszenie i wstrząśnięcie sumienia przez dobitny obraz rzeczywistości.

Ćwierć wieku temu był wśród nas artysta, który wchłonął w siebie głęboko treść ówczesnego polskiego życia i przemówił głosem potężnym w szeregu dzieł poetyckich i plastycznych. Z teatru uczynił najwymowniejszą sztuki swej trybunę. Pokazywał tam polskiej „cnocie własne jej rysy, a złości żywy jej obraz“, wskrzeszał doniosłe chwile z przeszłości narodu, dobywał na jaw smutki i bóle teraźniejsze, budził tęsknoty i nadzieje innego jutra. Jako plastyk pragnął służyć przedewszystkiem rodzinnemu miastu, rozjaśnić je blaskiem piękna monumentalnego, rozkrzewić nowe życie sztuki, godne świetnych tradycyj za dawnych wieków. Ileżby dziś twórczość tego ro-

dzaju miała donioślejsze znaczenie, ile więcej pola do działania i aktualnego tematu!

W roku obecnym Wawel obudził się z przeszło wiekowego snu. Zaświtały blaskiem łun, na cały kraj bijących, dwa wielkie dni jego chwały: jeden, gdy Polska oddawała w uroczystem skupieniu hołd prochom Słowackiego, złożonym między groby królewskie, i drugi, gdy w salach królewskiego zamku zebrane stany witały swego Prezydenta, zwierzchnika wolnego państwa. Jakżeby głęboko przeżył owe chwile jedyne taki Wyspiański, jakieżby z nich wyrosły cudowne obrazy, jakie wykwitły przedziwne kwiaty natchnień twórczych! Pomyśleć: Wawel, do którego za jego czasów przylegało piętno straszliwego poniżenia, Wawel, któremu zdarto z czoła diadem królewski i wtłoczono koszary obcych żołdaków tam, gdzie przez wieki jaśniał majestat Rzeczypospolitej — wspomnieć, jak obok koronacyjnej katedry królów i podziemi ich ostatniego spoczynku stała budka szyldwacha austrjackiego, a oto teraz czarodziejska przemiana: wymiecione już prawie ślady brutalnej przemocy, zamek oczyszczony z oszpecających naleciałości, w odrestaurowanych i dekorowanych bogato salach gości polskiego dostojnika! Dymy się snują z kominów wawelskich, znak zadomowionego znów życia; wieczorem jarzą się światła na całem wzgórzu, u stoków jego zalega ciżba, suną pojazdy, gwar rośnie...

Nie dożył radości owych chwil Wyspiański, dla którego Wawel najświętszem był miejscem, Akropolą polską i Walhallą, teatrem najważniejszych wydarzeń i skarbnicą najdrogocenniejszych pamiątek. Chował się u stóp jego za młodu, patrzył na posępne mury Zamku, na szczyty wyniosłych wież i okruchy wielkości minionej. Wyłaniające się z nich widma przeszłości zaczarowały duszę chłopca i wzięły ją na zawsze w niewolę. Innemi już, obudzonemi oczyma wpatrywał się w monumenty miasta, czytał z nich dzieje odległe i snuł je w wyobraźni. Oddziałały nań wówczas silnie obrazy Matejki, które historji narodu były żywą zjawą, ujętą w kształty plastyczne. Mistrz Matejko, otoczony w Krakowie czcią, będący wówczas u zenitu swej sławy, wskazywał drogę. Uczył wnikać w zdarzenia odległe, w ich ślady niezatarte, wyryte głęboko w losach narodu, uczył czci dla artystycznych dokumentów, w których dawnego

życia pozostał osad widomy, podniecał wyobraźnię tym entuzjazmem, z jakim tworzył swe potężne wizje malarskie.

Niema w świecie sztuki powtarzających się zjawisk tej samej treści, siły i barwy. Talent Wyspiańskiego, który wyrósł z analogicznych źródeł ukochania przeszłości i tendencyj krzesania z jej iskier płomieni nowego życia, przy odrębności organizacji psychicznej, rozwinął się w fenomen najzupełniej odmienny. Podbity za młodu urokiem malarstwa historycznego i przyszłość swą widzący zrazu wyłącznie w karjerze malarskiej, lecz obdarzony równocześnie wybitnym darem poetyckim, Wyspiański wyczuł instynktownie, iż historjozofję i ideologję, która przepełniała obrazy Matejki ze szkodą ich walorów czysto artystycznych, trzeba przenieść na inne pole, innych użyć środków artystycznych, by móc w pełni wyrazić ową treść pozamalarską. Postaci, których znaczenie i rolę musiał przy obrazie Matejki dopowiadać komentarz, lub trzeba je było odgadywać z trudem i niepewnością, w pobudliwej i lotnej wyobraźni Wyspiańskiego stawały się osobami dramatów, mówiły, działały, unosiły się namiętnościami, a w momentach kulminacyjnych, tragicznych, zamierały w postawach posągowych, w jednolitą, plastyczną, barwną kompozycję, która po szeregu scen ją niejako przygotowujących, występowała naraz z niezrównaną ekspresją.

Pobudzona przez świat plastycznego piękna wyobraźnia Wyspiańskiego reagowała najsilniej na wrażenia wzrokowe i z nich czerpała główne swe tworzywo, co nadało poezji jego niezmiernie charakterystyczne piętno. Poeta dramatyzował, układał z figur i scen obrazy, których wizje plastyczne miał przed oczyma. W inscenizacji utworów tworzył dla swych obrazów właściwe ramy architektoniczne, tworzył tło, z którem zlewały się postaci w całość nierozdzielną, z którego wyrastały, jako ze swego naturalnego gruntu. Arcydziełem w tym kierunku była inscenizacja Bolesława Śmiałego, skomponowana artystycznie do najdrobniejszych szczegółów.

Wygląd sceny jest w pojęciu Wyspiańskiego „decydującym czynnikiem w konstrukcji i budowie dramatu“, a teatr to „architektura, m a l a r s t w o i dramat w jedność spojone, ujawniające zmysłom widzów, światu i duchowi wieku, postać ich i piętno“ (ze studjum o *Hamlecie*). Malarska wyobraźnia Wy-

spiańskiego urzeczywistniała na deskach teatru szereg wizyj plastycznych, ryjących się głęboko w oczach widza i pozostających w pamięci, jako wrażenie dominujące, zanim pojąć zdołał ich znaczenie i sens właściwy (np. błędne koło sennych postaci w *Weselu*, Konrad z Erynjami, usiłujący się wydobyć z cieśni, w końcowej scenie *Wyzwolenia*). W momentach najbardziej dramatycznych milkły na scenie słowa, a obraz żywy, przesuwający się, wymowny, urastał do potęgi zjawy, ucieleśniającej treść głęboką, w słowa nieuchwytną (obraz rzucanej klątwy na króla w *Bolesławie Śmiałym* i przejście przez scenę jego matki, żony i syna).

Jak dalece wchłanianie wrażeń optycznych stawało się u Wyspiańskiego podstawą inwencji poetyckiej, świadczy *Akropolis,* której treść wyrosła z obrazu wnętrza katedry i nastroju obrzędu rezurekcyjnego, w której ożywiły się postaci pomników i ołtarzy, i wątek scen dramatycznych zszedł z wyblakłych gobelinów. Że zawiązkiem pomysłów poetyckich były wizje malarskie, snujące się w wyobraźni, świadczy *Skałka,* która jest jakby szeregiem szkiców obrazowych, dostatecznie jeszcze nieopracowanych, nie przekształconych na jasne i zwarte formy dramatyczne. Jak przedewszystkiem wzrokowo Wyspiański tworzył, dostrzec można, patrząc na typograficzny układ jego książek *(Bolesław Śmiały*, *Skałka)*, w których wiersze zestawione są w wyraźnie rysujące się różnorodne figury, o ściśle odmierzonych, symetrycznych kształtach.

Potężny dar twórczości poetyckiej wyswobodził Wyspiańskiego od owego tłumu obrazów i figur, które roiły się w jego wyobraźni. Nakreślił je słowem dźwięcznem i barwnem, nadał im kształty żywe i sugestywne. Świat fantastyczny, który go pochłaniał zrazu jako malarza („Skarby Sezama“, „Żywioły“, „Moczar“), wrósł w jego twórczość poetycką, podobnie jak obrazy Matejki. Ustrój talentu Wyspiańskiego, oraz warunki, jakie napotkał, złożyły się na to, że teatr był mu polem najpotężniejszych artystycznych manifestacyj, że urósł do znaczenia oryginalnego teatru narodowego, w którym polska treść dramatyczna wystąpiła w cudownej oprawie architektury i malarstwa.

Lecz właściwem dążeniem i celem życia Wyspiańskiego było: tworzyć nietylko chwilową piękna plastycznego na sce-

nie ułudę, lecz realizować je w kształtach trwałych, monumentalnych. Działalność jego zmierzała do potężnego rozkwitu sztuk plastycznych, który, jak w dawnych wiekach, miał być wyrazem duchowego życia i kulturalnego rozwoju narodu. Z pomysłów swych i zamierzeń w tej dziedzinie zdołał Wyspiański wykonać jedynie fragmenty. Został tylko potężny tors z wymarzonej przezeń wielkiej całości.

Całością tą, która się wysnuwała zwolna w jego wyobraźni i zaczynała stopniowo wcielać w kształty projektów i prac, miał być Kraków monumentalny, Kraków strojący się w nową, odświętną szatę sztuki, w świeże barwy — gdy dawne przyblakły i przydarła się szata niejednego z jego artystycznych klejnotów — nowemi pomnikami sztuki dający świadectwo rozbudzonego życia i rozkwitu. I tu pierwszy impuls dał Wyspiańskiemu Matejko, powołując go do współpracy w wykonaniu swych projektów polichromji dla kościoła N. P. Marji. W Wyspiańskim rozpłonęło wówczas marzenie o dekoracji kościelnych wnętrz, o rzuceniu na ich ściany barwnych wizyj, ożywiających uroczystą powagę architektury. Jako malarstwa monumentalnego najtrwalszy i najwymowniejszy rodzaj nasunął mu się witraż, który jaśnieje blaskami świateł i barw, rozpłomienia się w słońcu blaskami tęczy.

Zapoznanie się w czasie podróży, odbytych po Europie, z szeregiem przecudnych, barwnych wnętrz starych kościołów, bliższe zaznajomienie się z dawną sztuką w ciągu dłuższego pobytu w Paryżu, roznieciły pragnienia na skalę jak najszerszą. Nie malarstwo sztalugowe, lecz jak najwszechstronniejsza działalność artystyczna, obejmująca w wyposażeniu i dekoracji wnętrz różne gałęzie sztuki, oraz podniesienie poziomu kultury artystycznej w każdej dziedzinie, stały się celem usilnych dążeń.

W rodzaju talentu Wyspiańskiego, jako malarza, leżał brak skłonności do malarstwa realistycznego, brak owego głębokiego, namiętnego porywu do odtwarzania pełnej plastyki przedmiotów, do drobiazgowego studjum natury w celu wydobycia na płótnie iluzji rzeczywistości, jakie cechowały tak silnie Matejkę. Wyspiański przeszedł studja natury jak najgruntowniejsze, lecz dążył w kierunku syntetycznego, lapidarnego ujęcia rysów zasadniczych, sformułowania cech najistotniejszych. Po pierwszym

okresie młodzieńczych prób i poszukiwań zwrócił się już wcześnie w właściwą mu dziedzinę malarstwa monumentalnego.

W środowisku, w jakiem przyszło Wyspiańskiemu działać, dążenia te nie mogły się rozwinąć w całej należnej im pełni, napotykały na ciągłe przeszkody, niezrozumienie i bierny opór ze strony tych, od których ich urzeczywistnienie było zależne. Jedynem wnętrzem, które za dotknięciem ręki Wyspiańskiego przeobraziło szary swój smutek dłuższego zaniedbania na radosną symfonję kształtów i barw, był kościół OO. Franciszkanów. Architektonicznie niejednolity i nierównomiernie oświetlony, nasuwał duże trudności w uzyskaniu harmonijnego i silnego dekoracyjnego efektu. Wyspiański obrał za temat swej dekoracji barwny czar kwiatów i kształtów ich przedziwną urodę. Zasnuł ściany liljami, nasturcjami, bratkami, ułożonemi we wzorzyste kobierce, wystylizowanemi w cechach najcharakterystyczniejszych. Pomieszczeniu wśród nich większych kompozycyj figuralnych nie sprzyjały ogólne warunki. Więc tylko niewielkie pola między oknami prezbiterjum zajęło kilka przepięknie ujętych motywów figuralnych, które każą żałować, że tak niewiele wyznaczono im miejsca.

Nad polichromją górują witraże przemożnym swym wdziękiem. Wiją się poprzez kwatery okien łodygi lilij wodnych, grzybieni i irysów, wykwitają pączki i kwiecia bujne okiście, mienią się między niemi fale wód (żywioł wody). W jednem z okien żywioł ognia najcudniej usymbolizowany. Płoną u dołu drwa i buchają płomieniem w górę, smugi dymu unoszą się wysoko, układają się w mozaikę oparów, mgieł i drgających baniek powietrznych, z najsubtelniejszych odcieni barw w przedziwną całość sharmonizowanych. W oknach apsydy wielkoołtarzowej wyłaniają się z pól kwiatowych postaci św. Franciszka z Assyżu i bł. Salomei. Oboje ujął artysta w momentach najistotniejszych, w których streszczają się całe ich żywoty, nadał im postać ostateczną, wieczystą, utrwalającą się na zawsze w pamięci. Budzi zachwyt oryginalność pomysłu, śmiałość wypełnienia okien w sposób nieoczekiwany gigantycznemi kwiatami ze szkieł barwnych; upaja wzrok piękno kompozycji, jasnej w układzie szczegółów, w zestawieniu i zrównoważeniu plam barwnych, oraz pewność i precyzja rysunku.

Wielkie okno zachodniej ściany kościoła wypełnił witraż „Stań się“, majestatyczna wizja o niezgłębionym uroku. Przedziwna harmonja świetlistych barw w ich zwiewnych, a tak przemyślnie rozłożonych wstęgach, mówią o tem, jak po mistrzowsku owładnął Wyspiański kompozycją witrażu, jak nagiął ją posłusznie do najkapryśniejszych lotów swej wyobraźni.

Patrząc na całość dekoracji kościoła franciszkańskiego, dorozumiewamy się, że myślą przewodnią było z tła ściennej kwiatowej polichromji wysunąć na plan pierwszy szereg witraży figuralnych i oddać im panowanie nad całością. Nie pozwolono Wyspiańskiemu dokończyć dzieła. Malowanie nawy oddano drugorzędnemu artyście. Witrażów ze św. Franciszkiem i Salomeą nie wykonano ściśle według kartonów Wyspiańskiego. Jego pomysły odbiegały daleko od wszelkich szablonów, były twórczemi kreacjami, których sens niejednemu trudno było zrozumieć. To też większość projektów Wyspiańskiego uważana bywała za dziwaczne nowatorstwo i odrzucana kategorycznie. Tak stało się z pierwszemi jego próbami na polu witrażu, z kartonami, które opracował dla katedry lwowskiej, biorąc za motyw scenę ślubów Jana Kazimierza, a w których jego charakterystyczny artyzm występuje już całkiem dobitnie.

Podobny los spotkał projekty witrażów dla katedry wawelskiej, jedną z najśmielszych i najpotężniejszych monumentalno-dekoracyjnych koncepcyj Wyspiańskiego. Rozmiłowany całą duszą, zrośnięty wszystkiemi jej fibrami z tym polskim Westminsterem, którego posępna wielkość w tylu jego utworach potężnem ozwała się echem, pragnął w wielkich oknach głównego korpusu kościoła wywołać postaci królów-duchów i bohaterów narodu, pustkę okien i pustkę ścian, nagich po przeprowadzonej restauracji, wypełnić treścią najistotniejszą, komentarzem dziejów, które się rozegrały, zostawiając w tych murach swe echo. Pragnął utrwalić ich wspomnienie i pamięć w obrazach monumentalnych. Kreślił szkice Piasta, Jagiełły, Zygmuntów, Jadwigi, Kingi, to znów Zawiszy Czarnego i Wernyhory. Opracował w całości trzy kartony z wizjami św. Stanisława, Henryka Pobożnego i Kazimierza Wielkiego. Kartony te pozwalają odczuć wielkość i oryginalność pomysłu, domyśleć się do jakiej potęgi nastroju urosłoby wnętrze katedry, gdyby pomysł ten został w całości urzeczywistniony.

Trzy wykonane pastelami kartony nie doczekały się dotychczas zamiany na szkła barwne. Jednak już jako projekty mają w sobie moc fascynującą, olśniewają oryginalnością motywów, wstrząsające wrażenie swej treści łagodzą czarem rysunku i kolorytu. Wiadomo, iż równocześnie z kartonami tworzył Wyspiański rapsody i dramaty, w których wyrażał dzieje i czyny swych bohaterów. W kartonach dawał plastyczną syntezę twórczych natchnień, ostateczne sformułowanie, ujęcie w kształt posągowy wizji postaci, jej ducha i losu. Artyzm formy przyoblekł fantastyczne pomysły w kształty o niezrównanej ekspresji. Św. Stanisław, acz tylko twarz i dłoń wyłaniają się z wieka trumny, urasta w widmo jakiejś potęgi straszliwej, karzącej. Henryk Pobożny zamiera w postawie bohaterskiej. Kościotrup Kazimierza Wielkiego ma w sobie ogrom dostojeństwa. Gdyby we wszystkich oknach katedry pojawiły się wizje tak gigantyczne i ponad ołtarze oraz pomniki rzuciły swą barwną poświatę, wnętrze to przepoiłoby się tchnieniem mistycznej grozy i nadziemskiego majestatu, stałoby się czemś na świecie bodaj jedynem, niezwykłem w swej oryginalności i artystycznym uroku. Dużą odpowiedzialność wzięli na siebie lekkomyślnie ci, którzy urzeczywistnieniu projektu stanęli twardą przeszkodą.

W rodzaju talentu Wyspiańskiego tkwiła dążność do silnych efektów dekoracyjnych, do uproszczeń właściwych malarstwu monumentalnemu. W witrażu znalazła owa dążność swe najwłaściwsze pole. Wyspiański odrzucił w nim technikę mozaikowego układania drobnych szkieł i nagiął ją do swych śmiałych malarskich pomysłów. Prowadził jak najswobodniej bieg swych konturów to grubych, to niezmiernie delikatnych, stosował rozległą skalę tonów jak najsubtelniejszych. Witraż jego mieni się w oczach kapryśnością linij, drga od przetapiania się wzajemnego przeróżnych kombinacyj barw.

Raz tylko jeden miał Wyspiański możność spróbowania swych sił na tem polu, i w witrażu dla klatki schodowej Domu lekarskiego w Krakowie stworzył jedną z najprzedziwniejszych i najoryginalniejszych kompozycyj we współczesnej europejskiej sztuce, a naszą skarbnicę artystyczną wzbogacił o jeden z jej najdrogocenniejszych klejnotów. Uosobił system słoneczny w postaci Apolla spętanego, około którego krążą inni bogowie,

uosabiający planety, w świetlistych kręgach szlaków astronomicznych. Podziw budzi śmiałość inwencji artysty, logika, jasność i zwartość kompozycji.

Ów Dom towarzystwa lekarskiego jest jedynem wnętrzem reprezentacyjnem, w którem Wyspiański uzyskał możność wykonania całości, wyposażenia, urządzenia i stworzenia pięknej siedziby mieszkalnej. Zaprojektował westybul, salę posiedzeń i czytelnię, kształtując każdy szczegół w sposób oryginalny i szlachetny, i z każdego z tych wnętrz tworząc całokształt odrębny, o innym nastroju, innej barwnej tonacji i plastycznym wyrazie. Śmiałe nowatorstwo, z jakiem się jął swego dzieła, nie we wszystkich szczegółach dało dobre wyniki, które powstać mogą dopiero na drodze licznych prób i długich wysiłków, nietylko jednostki, ale i całego pokolenia. Do pchnięcia wszystkich gałęzi sztuki i przemysłu artystycznego na tory nowego odrodzenia, nie było u nas odpowiednich warunków. Wyspiański zrywał z szablonami przestarzałych tradycyj, nie umiał jednak jeszcze ustalić nowego stylu. Zaciążyły na nim wpływy chwilowych, przemijających prądów epoki, szukającej niepewnie dróg w chaosie burzy i przełomu.

Twórczy duch Wyspiańskiego rwał się do najśmielszych lotów i zapragnął wkroczyć także w dziedzinę sztuki, tworzącej dla innych podstawę — to jest w dziedzinę architektury. Wawel, który duszę jego rozpłomieniał od dzieciństwa, około którego wyobraźnia jego krążyła przez całe życie, był krótkich dni żywota marzeniem ostatniem. Gdy w roku 1905 zaczęły opróżniać wzgórze wojska austrjackie, marzył o tem, by wydźwignąć Wawel z poniżenia i pustki, wskrzesić go w chwale nowego życia i blasku szaty monumentalnej. Budował w swych projektach kształty Polsce wyzwolonej, którą przeczuwał i której odrodzonemu bytowi główną na tem wzgórzu wyznaczał siedzibę. Wznosił gmachy instytucjom, reprezentującym jej ustrój społeczny, wyznaczał miejsce jej kulturalnemu ognisku. Można krytykować niejeden z pomysłów Wyspiańskiego, uważając je za fantazję poetycką, nie mającą nic wspólnego z realnemi potrzebami i wymogami życia, lecz niepodobna zaprzeczyć, iż ideje jego, tak w tej, jak i w każdej podjętej przezeń dziedzinie artyzmu, są rozczynem twórczym, budzącym i zapładniającym, i że Polsce współczesnej brak właśnie najwięcej tak wiel-

kiego inicjatora, z głębin twórczego ducha wyłaniającego jej nowy kształt monumentalny.

W dziedzinie malarstwa monumentalnego stworzył Wyspiański dzieła swe największe. Świadectwem wybitnych uzdolnień jego w tym kierunku są także szeregi pastelowych wizerunków, portretów, krajobrazów i figuralnych kompozycyj. Kreślił je w chwilach, wolnych od twórczości poetyckiej i działalności scenicznej, którym się oddawał coraz wyłączniej, gdy dla pracy malarskiej o szerszym pokroju nie było pola. Wyspiańskiego główki dzieci, portrety, studja matek z dziećmi, możnaby przenieść na ściany między jego kwiaty i ornamenty, a stopiłyby się z niemi w jedność harmonijną. Związku pastelowej techniki Wyspiańskiego z jego techniką dekoracyjną dowodzi fakt, że projekty dekoracyjne wykonywał zwykle w pastelu i niejeden z motywów kwiatowych czy figuralnych, użytych do dekoracji, powtarzał jako obraz w dosłownej replice.

Jego pastele mają to samo szerokie, śmiałe, syntetyczne ujęcie, i tylko modelunek twarzy bywa subtelniejszy i bardziej wypieszczony. Kreśląc figurę ludzką, nie usiłuje Wyspiański wydobyć pełnej trójwymiarowej plastyki, lecz daje dobitne ujęcie reljefowe, zwartą syntezę kształtów, zamkniętą w zdecydowane kontury i dekoracyjnie rozłożone plamy barwne. Wyczuwa się wyraźnie architektoniczną logikę w budowie całości, niewymuszoną, niewyrozumowaną, lecz wypływającą z jasnej percepcji wzrokowej. Transponowanie przestrzennych zjawisk na płaszczyznę obrazu oparte tu jest o subtelne odczucie natury, o spojrzenie na nią pełne miłości i poetycznego uniesienia, które uszlachetniają, idealizują każdy motyw, nadają mu powagę uduchowienia i wdzięk prostoty. Cechy te składają się na styl i urok pasteli Wyspiańskiego. Widać z nich, że był to artysta, predestynowany do zapoczątkowania wielkiego malarstwa ściennego i do wskazania dróg rozwojowi sztuki w tej dziedzinie.

Talent Wyspiańskiego rozbłysnął jak meteor w mrokach Polski niewolnej i zgasł przed czasem. Czy pojawiając się dzisiaj, miałby życzliwsze uznanie i swobodniejsze pole dla pełni swego rozkwitu? Żałujemy po niewczasie. Względem wielkiej spuścizny mamy powinność najświętszą: utrwalić przekazane przezeń dzieła, zabezpieczyć niszczejącą polichromję kościoła franciszkań-

skiego i urzeczywistnić w szkłach barwnych jego kartony wawelskie, nie mówiąc już o pielęgnowaniu świetnych tradycyj teatru, będącego przedziwnym produktem jego plastycznego i poetyckiego talentu. A jeśli gdzie w Polsce kiełkuje twórczość plastyczna o prawdziwie monumentalnem obliczu, obowiązkiem naszym względem ideowego testamentu Wyspiańskiego jest pomóc jej wyróść i zmężnieć, by przyczyniła się do nadania krajowi dostojnego wyglądu na miarę naszych państwowych i kulturalnych ambicyj.

W. BARBASZ

ORESTEJA WYSPIAŃSKIEGO

1

Między wielu dramatami, które Konrad Wyspiańskiego przeżywa, znajduje się również dramat Orestesowy. *Oresteja* Ajschylosa jest swego rodzaju *Wyzwoleniem*: Orestes należał do domu Atrydów, obarczonego klątwą; został nią dotknięty, jak każdy z jego przodków. Aby się uwolnić od klątwy i wywołanych nią córek Nocy, Erynij — Orestes udaje się w trzeciej części trylogji, w *Eumenidach*, do świątyni Apollina, który użycza mu wprawdzie chwilowego przytułku, powoduje chwilowe uwolnienie od Erynij (zasypiają one w świątyni), ale nie ma mocy do stałego odjęcia klątwy. Orestes więc, ścigany znów przez Erynje, idzie do Aten, w których Atena urządza sąd na Areopagu, zaprowadzający kult Erynij (odtąd Eumenid), w zamian za co te opuszczają bohatera i Atrydów. — W *Wyzwoleniu* widzimy wyraźną analogję z tym przebiegiem treściowym *Orestei*. Zaznacza ją w pierwszym akcie Konrad, gdy na samym prawie wstępie dzieła powiada: „Rozpacz za mną się wlekła głową wężów, okropnem widziadłem, wyjąc: Z e m s t a“, a w akcie II, gdy mówi: „Gońcie mnie, — — — wy Erynje! Nie dościgniecie mnie już Orestesem, którym ukląkł u ołtarza i któremu Bóg promienia swego użyczył. Rozumiesz! Rozświetlał mi w głowie Bóg, Apollo-Chrystus i Erynje przechodzą mimo. Wiesz ty, co to znaczy, że ja: jestem wyzwolon. — (Maska 16) A my? — (Konrad) Że wy jesteście wyzwoleni. Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską. Zbrodnia Atrydów nad całem ciążyła miastem. A zwolony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od klątwy. — (M. 16) Uwolnienie od klątwy! (Konrad) Jestem wolny od klątwy! — (M. 16) Chcesz być wolny! — (Konrad) — — Więc jest klątwa, która ciąży...? Jest, jest... Jaka? gdzie? kto? kto ją zdejmie? — (M. 16) Orestes. (Konrad) Orestes! Ja! — A ja jestem wolny!“